

## **ДЖОТТО В РУССКОЙ ПОЭЗИИ: НЕГАТИВ, ПРОЕКТ И КОНСТРУИРОВАНИЕ ОБЩЕСТВА**

**Александр В. Марков**

*Российский государственный гуманитарный университет*

*Москва, Россия*

ORCID ID: 0000-0001-6874-1073

**Ключевые слова:** Джотто, экфрасис, описательная поэзия, социальная функция искусства, реформа в искусстве, историзм

**Аннотация.** Восприятие наследия Джотто в русской литературе и культуре всегда было напрямую связано не только с концепцией Ренессанса и развития западной культуры, но с особым интересом к письму и к способности повествования, данного в новаторском стиле, создавать сообщества. Главной темой становился при этом переход от сообщества к обществу, иначе говоря, от общины к церковности, поэтому статус Джотто как гения всегда дополнялся размышлениями о других гениях, которые прямо или косвенно произвели этот переход. Несмотря на скудость упоминаний имени Джотто, поэзия не столько отражала существующую искусствоведческую репутацию художника, сколько предвосхищала или корректировала выводы искусствоведов. Внимательный анализ высказываний о Джотто в русской поэзии (В. Комаровский, С. Соловьев, А. Вознесенский) в сравнении с выводами русской философии и гуманитарной науки (П. Флоренский, П. Муратов, П. Бицилли, В. Лазарев) позволяет уточнить сюжеты стихотворений, связанных с живописными впечатлениями. Техника светотени Джотто, впервые начавшего передавать правдоподобную глубину с помощью иллюзорного распределения света, стала пониматься как техника прежде всего намек и отражения, негатива, в сравнении с которым позднейшая итальянская живопись выглядит ярким позитивом. Такое понимание не соответствовало действительному месту Джотто в истории искусства, но вполне позволяло соотнести Джотто с византийским и древнерусским искусством, использующим золотой фон, акцентировав в наследии итальянского художника не столько правдоподобие, сколько способность создавать собственный художественный проект, соотносимый с другими проектами.

## GIOTTO IN RUSSIAN POETRY: NEGATIVITY, DESIGN AND CONSTRUCTION OF SOCIETY

**Alexander V. Markov**

*Russian State University for the Humanities*

*Moscow, Russia*

ORCID ID: 0000-0001-6874-1073

**Keywords:** Giotto, ekphrasis, descriptive poetry, the social function of art, reform in art, historicism

**Summary.** The perception of Giotto's heritage in Russian literature and culture has always been directly linked not only with the concept of the Renaissance and the development of Western culture, but with a special interest in writing practice and in the ambition of the narrative presented as innovative style to create communities. The main topic of the poetic thought was the transition from community to society, in other words, from community to church, so Giotto's status as a genius was always supported with statements about other geniuses who directly, but rather indirectly, made this transition. Despite the scarcity of references to the name Giotto, Russian poetry did not so much reflect the current art history conception, but anticipates or corrects conclusions of art historians. My careful analysis of the statements about Giotto in Russian poetry (V. Komarovsky, S. Soloviev, A. Voznesensky) in comparison with the conclusions of Russian philosophy and humanities (P. Florensky, P. Muratov, P. Bitsilli, V. Lazarev) explains plots of the poems related to picturesque impressions. The technique of chiaroscuro in Giotto, who first began to convey plausible depth through the illusory distribution of light, was understood as a technique primarily of hint and reflection, a negative, in comparison with which later Italian painting looks like a colorful positive. Such concept did not correspond to Giotto's real place in the history of art, but it did make it possible to correlate Giotto with Byzantine and Old Russian art using a golden background, emphasizing in the legacy of the Italian artist not credibility, but ability to create own art project relevant other projects.

Интерес русской литературы к Джотто, конечно, сначала хочется признать только частью интереса к францисканству, который определил ряд этических и эстетических приоритетов русской поэзии начала XX в. (Аверинцев, 1997). При том, что русское францисканство было частью общего русского «чувства Италии» и стимулировало его, чему мы можем найти множество примеров в поэзии Вяч. Иванова, М. Кузмина и других поэтов того времени, в этом освоении важнейшего наследия был упущен реальный вклад францисканства в развитие итальянского и мирового искусства. Это упущение позволяет нам сформулировать предварительно гипотезу: Джотто мало упоминается в русской поэзии, потому что он воспринимался не как великий реформатор живописи, вопреки тому, как он понимался в самой Италии, но как некоторый намек на то, какой должна быть живопись, смысл которого понятен только из дальнейшего развития живописи Возрождения. Только живопись, ставшая яркой и привлекательной, может объяснить, что на самом деле значила загадочная светотень Джотто. Можно сказать, если это допущение не будет слишком смелым, что о Джотто русские поэты, знавшие прекрасно особенности искусства Италии, рассуждают не в режиме практического знакомства со множеством произведений различных периодов, а в режиме фотографических впечатлений, негатива как проекта фотографии или фотографии как только намека на будущие живые переживания.

Францисканская духовность повлияла прежде всего на утверждение многомерности живописи: создание вертепа как трехмерного образа Рождества, актуализующего здесь и сейчас, что «на земле мир», было важным моментом утверждения воздушной перспективы в живописи. Многочисленные реформы храмового пространства, способов создания алтарей, связанные с францисканством, многократно обсуждались в научной литературе, в том числе в связи с новым пониманием подражания Христу и святым (Назарова, 2018: 182). Но достаточно просто посмотреть на то, как храмовое искусство, в том числе фрески, приобретает самостоятельный смысл не только повествования, но и организации пространства, чтобы убедиться, что перед нами была реформа, значимость которой не была ограничена одним орденом. При этом отечественное искусствоведение долгое время как будто не успевало в ходе привычного аналитического изложения следить за этими изменениями, так что аппарат русской филологической теории, например, формалистской, оказывался более успешным для анализа

соотношения формальных и содержательных решений в этих реформах (Марков, 2018: 284).

Вообразить эту реформу оказалось очень трудно мыслителям, не занимавшимся специально историей архитектуры или композиционным анализом, даже если их искусствоведческая эрудиция позволяла проводить сколь угодно тонкие сравнения между различными стилями и эпохами. Так, когда Павел Флоренский в работе «Обратная перспектива» обвинял Франциска Ассизского в том, что он косвенно повлиял на утверждение прямой воздушной перспективы (Флоренский, 2000: 63), он делал это с большой долей провокативности, пытаясь найти причины в собственном характере Франциска, а не в его деятельности. Тогда как возникновение античной иллюзорной перспективы Флоренский связывает вполне с конструкциями, а именно, театральными декорациями Анаксагора (там же: 52).

Казалось бы, о декорациях Анаксагора мы знаем только по косвенным свидетельствам, а о францисканском искусстве тогдашним искусствоведением был накоплен немалый материал, и даже если сделать скидку на то, что Флоренский мог больше интересоваться достижениями классической филологии, чем средневеистики, всё равно такая степень умолчания непонятна. Она может объясняться только тем, что воздушная перспектива и деятельность Джотто рассматривались в тогдашней русской культуре не столько в искусствоведческой, сколько в литературоведческой перспективе. Это позволяет уточнить нашу гипотезу: Джотто воспринимался не столько как фотограф, сколько как изобретатель особого типа письма, особого прямого запечатления сюжетов, в котором много техники и мало воображения. Воображения мало в сравнении с тогдашней литературой, в сравнении с великим воображением Данте. Поэтому Джотто, по мнению русских поэтов, о нем писавших, может раскрыться как самостоятельный гений в сравнении с тем буйством красок и образов, которое отличает позднейшее искусство Ренессанса. Отчасти это обстоятельство обязано тому, что – при такой оптике, когда Джотто произвел только какое-то одно серьезное смещение, которое пока не с чем сравнивать, – даже само его жизнеподобие выводится из Аристотеля и францисканства, как это делают и современные отечественные искусствоведы (Парфёнова, 2018: 182).

В русской поэзии Джотто появляется не в связи с францисканским движением, но в связи с более общим представлением о Ренессансе как литературном проекте, со своими режимами письма. Так как Джотто берет известные сюжеты, без особых загадок и поэтических

вольностей, то в нем можно увидеть появление нового режима письма, а уже как это письмо окажется дополнено яркой иллюстративной образностью – будет видно дальше. Не Джотто иллюстрирует Данте, а Данте своим могучим изображением иллюстрирует простоватую светотень Джотто, целомудренную не как сюжет, а как бывает целомудренным само письмо, выступающее на бумаге и непосредственно свидетельствующее о пережитом.

Получается, что поэзия должна понять литературные истоки красот Италии и тем самым больше приблизиться к собственной природе, к собственной возможности из сочетания слов породить небывалую красоту, как из простого сочетания цветов у Джотто возникла небывалая дальнейшая красота Ренессанса. Поэтому литературный критерий оказывается важнее искусствоведческого, и в центре внимания находятся «три венца», Данте, Петрарка и Боккаччо, которые редко рассматривались как триада в западной историографии, вне восторженных клятв и признаний флорентийцев. Каждый из троих казался слишком индивидуальным, но в России они воспринимались как три великих фигуры, во многом благодаря усвоению представления о Ренессансе как времени великих людей, каждый из которых должен быть представлен в живописной репрезентации, «письмо» его биографии и его литературных произведений должно превратиться в величие живописного следа. Иначе говоря, обычно русские историки культуры, как и русские поэты, наивно следовали собственной ренессансной традицией биографической репрезентации, в которой жест писателя неотделим от его портретных изображений, достоверных или недостоверных, но помещающих писателя в необходимую галерею образов.

Разумеется, кто этой традиции не следовал, а рассматривал Ренессанс в более широкой перспективе мировой культуры, как Бердяев, те не следовали принципу галереи в духовных характеристиках этой эпохи. Бердяев в своих многочисленных работах выделял только Данте и сопоставлял его с Джотто. Для кого Данте был единственным гением раннего Возрождения, для того Джотто был гением, создавшим настоящее таинство христианского Ренессанса, отличающегося от позднейших взлетов и падений. Но у историков культуры, менее восторженных, но и менее философски проницательных, чем Бердяев, Джотто был один, а «венца» было три, и при этом норма разговора о литературном процессе подчинялась некоторым метафорам, взятым из самой техники перспективистской

живописи, но именно этот неожиданный переход из одной области в другую блокировал понимание Джотто как гения перспективы.

Свидетельство этому – глава в книге П. Бицилли (Бицилли, 1996: 7-26), которая так и называется: «Тres corone» – и в начале которой как раз дается их видение в духе прямой геометрической перспективы. По мнению ученого, эти три великих писателя уже при жизни и тем более после смерти обратились для почитателей «в, так сказать, геометрическое место всевозможных “качеств”, которые им приписывались с той целью, чтобы освятить последние их авторитетом» (там же: 7). Получается, что вещи в пространстве понимаются как совокупность качеств, а пространство – как совершенно нейтральное, способное воспринимать и передавать в данную точку любые качества – то, что Флоренский считает свойствами прямой перспективы. Такое довольно наивное употребление технического описания как не просто культурологической метафоры, но как инструкции, которая должна определить восприятие всего дела раннего Ренессанса, окончательно блокирует какое-либо восприятие Джотто отдельно от «трех венцов», и эта блокировка явно произошла раньше выхода книги Бицилли. Скорее, наоборот, Бицилли следовал уже утвердившимся вкусам, которые оказались не просто основанием выбора, но основанием необычной концептуализации собственного дела искусствоведа – как помощника литературоведа.

Примером такого понимания Джотто как вида письма, в контексте дела «трех венцов», следует признать завершение стихотворения В.А. Комаровского «Гляжу в окно вагона-ресторана...», четвертого в цикле 1913 г. «Итальянские впечатления»:

Доносятся слова: Барджелло, Джотто,  
Названья улиц, книжные остроты,  
О форуме беседует педант.

Вот Фьезоле. Сuique – свой талант:  
И я уже заметил профиль тонкий  
Цветочки предлагающей девчонки.

В этих двух терцетах скрыто упомянуты как раз Три венца: фреска Джотто в Барджелло (публичном здании на центральной площади Флоренции, где заседал городской совет) – это изображение Данте Алигьери. Форум напомним как любому любителю Италии, так и любому мало-мальскому знатоку литературы триумф Петрарки,

венчание его Лавром на Капитолии, «на могиле древних певцов и в их обители». А Фьезоле, конечно, напомним «Фьезоланских нимф» Боккаччо, произведение, в котором у каждой нимфы были реальные прототипы и которое как раз и придало возможности литературе, подобной документальной фиксации происходящего, порождать любые фантазийные красоты. Комаровский пытается осмыслить истоки поэзии в эффектах узнавания: сначала из отдельных слов выстраивается скрытый образ, потом поэзия обретает признание, и наконец, она оказывается тем средством, которое преобразует любую действительность, будто самую скромную цветочницу. Получается, что мир Джотто создает мир гражданской общины Флоренции, собирающейся в Барджелло, но, благодаря наблюдательности туриста, этот мир перестает быть замкнутым, и, видя цветы, которые в эту эпоху чаще всего ассоциировались именно с выходом на публику (Леонова, 2010), поэт расширяет флорентийскую общину до всего итальянского общества. Мы пользуемся терминами Макса Вебера, тогда актуальными для всей общественно-политической дискуссии, но также вспоминаем сюжеты цветочницы в русской литературе – от «Бедной Лизы» Карамзина до одного из alter ego Ахматовой и в поэзии, и в жизни.

Для другого почитателя Италии, причем почитателя католической Италии и тогда начинающего богослова, С.М. Соловьева в стихотворении «Беноццо Гоццолли» (1915) Джотто стал основанием для выделения Беноццо Гоццолли как второго любимого художника. Стихотворение начинается строками, амбициозно характеризующими обоих художников не просто как церковных, но как создавших убедительный образ Церкви, в каком-то смысле встроивших Церковь в историю:

Ты, после Джотто, мне милее всех других,  
Беноццо Гоццолли. В созданиях твоих  
Вся церковь римская рисуется так живо!

Из дальнейшего сюжета стихотворения выясняется, что Гоццолли для него – летописец Церкви. Поэт дает подробное описание фрески из Капеллы Волхвов, понимая, что это иносказательное прославление Ферраро-Флорентийского собора. Но тогда Джотто, более любимый поэтом, – создатель самой возможности говорить о церковности, о перипетиях церковной жизни, создатель вообще той поэзии, которая окажется тождественна с церковностью. Джотто создал как бы негатив,

набросок, письмо, а Гоццолли создал настоящую иллюстрацию, ожившую и меняющую сам характер церковной жизни.

Позицию С.М. Соловьева можно было бы объяснять его личной религиозностью, если бы к таким же выводам не приходил сравнительный анализ на другом материале, где Джотто оказывается одним из членов сравнения. Речь идет о работе П.П. Муратова «Открытия древнего русского искусства» (1923), в которой он доказывает, что искусство древней Руси принадлежит тем же процессам порождения смыслов, что и искусство Европы. По сути, он тоже выстраивает систему, в которой древнее русское искусство, хотя оно развивалось в ином темпе, чем западное, создает церковность, то есть то соединение символов, которое позволяет говорить о данной цивилизации как вполне принадлежащей христианскому миру.

Муратов отмечает, что заблуждение путешественников, считавших русскую архитектуру относящейся скорее к Азии, под впечатлением декора церквей, легко можно было бы опровергнуть указанием на новгородскую архитектуру, конструктивные решения которой полностью рациональны, ясны и поэтому были бы приняты западными современниками как не менее гениальные, чем их. Муратов переводит разговор от влияний, заимствований или участия иностранцев в создании памятников зодчества на Руси к другому, к тому, что сама ясность архитектурного проекта гениальна, и в этой гениальности и можно узнать европейскость и ренессансность, где проявилась та же гениальность. Мы по сути глядим как бы не на замысел и его характеристики (влияния, заимствования), а из замысла – на то его конструктивное принятие, которое и показывает, что здесь уже присутствует состоявшийся христианский мир. Таким образом, оказывается, что не реформа как таковая, а особая прописанность конструктивных деталей, уже состоявшееся письмо, делает ренессансную ясность возможной.

Так, Муратов говорит, что собор XII в. в Юрьевом монастыре с его белыми стенами сравним «лишь с самыми ясными и чистыми решениями Брунеллески» (Муратов, 2000: 59). Церковь Феодора Стратилата XIV в. оказывается уподоблена романским церквям, при этом Муратов обращает внимание на синхронность церкви Феодора Стратилата и фресок Треченто, Джотто и его последователей. Искусствовед не удерживается от эмоций, размышляя, что это один и тот же век: «Другое искусство, неведомое Европе, вновь обретенная младшая сестра Италии, новый член европейской семьи, отпрыск одного великого корня. Головы и крылья ангелов в церкви Рождества о



чем ином свидетельствуют, как не о наследстве античности!» (там же: 59). Иначе говоря, получается, что дело Джотто состоит в создании общего стандарта наследования, а не в творческой переработке наследства, в создании своего рода письменного документального свидетельства, выраженного стилем. И это письмо и создает общину, но общину европейских народов, тогда как дальнейшее искусство будет делом общественности.

Конечно, считать Джотто возродившим античность начал еще Вазари, и здесь Муратов следует великому биографу. Но самое интересное начинается дальше, на переходе от новгородских фресок, сохранившихся фрагментарно, к фрескам Дионисия, которые уцелели как комплекс. Здесь получается, что Дионисий, живший позднее фресок в церкви Феодора Стратилата, оказывается как бы хранителем настоящего духа Джотто: «Дионисий по общему впечатлению ближе к Джотто, чем к тому, что в его время делалось в Италии» (там же). В таком случае оказывается, что Дионисий именно любезен после Джотто, он создает уже не просто ансамбль, а «продуманный, с огромной мерой выполненный ансамбль», не просто фигуры, а «с великим изяществом удлинённых пропорций написанные фигуры» – такие импрессионистические характеристики по законам дискурса влекут дальше, к пониманию того, что Дионисий, как Готтоли, создает многофигурную композицию, которая и функционирует как наиболее аристократичная из всех существующих сложных композиций.

Иначе говоря, мы оказались уже не в общине равных, а в обществе, где репрезентация может быть важнее действительной роли, прописанной и документированной. Муратов так и говорит о Дионисии: «аристократичный и утонченный мастер, уже предчувствующий упадок, имеющий за собой длинный ряд предшественников, долгую и прочную культуру, – то, что можно было бы сказать о его итальянском современнике. С.М. Соловьев приписывал точно на таких же основаниях фигурам Беноццо Готтоли меру и продуманность, но психологизированную, как задумчивость и послушность: звери «сливаются в послушную семью», пастух «задумчивый», а ангелы поют «полураскрыв уста», всё это образы благородной меры, но понятой не как свойство изображения, а как мотивы действия изображенных героев, уже как бы вступивших в большое общество, где общинность – только аспект жизни в обществе.

Интересный рефлекс такого отношения к Джотто мы встречаем в романе В.А. Каверина «Перед зеркалом» (1970), где героиня хвалит византийский храм Хоры, говоря, что ее фрески настолько интересны

по цветовой палитре, что в сравнении с ними «[к]раски Джотто кажутся мне грубыми». Вполне вероятно, что здесь на писателя повлияли труды о византийском искусстве В.Н. Лазарева (а может быть, были предвосхищены), который как раз отмечал, что цвета византийских фресок играют при разном освещении, подразумевалось, что из-за меньшего количества золота эффекты освещения в итальянских церквях были меньшими. При этом Лазарев настаивал на том, что как только итальянские художники, как Дуччо, научились от византийцев в том числе «высокоразвитому чувству цвета», они нанесли Византии «смертельный удар» (Лазарев, 1986: 152), они создали тот массовый стандарт искусства, который подавил утонченную работу византийских мастеров. Общество победило общинность.

Но интересно, что именно такое понимание Джотто как мастера не цвета, но правильного воспроизведения фигуры, при всей условности и деформации, попадает в стихотворение Андрея Вознесенского об итальянских мотоциклистах из его книги «Витражных дел мастер» (1976):

Как механики, фрески Джотто  
отражаются в их капотах.

Конечно, на мотоцикле нельзя было заехать внутрь церкви, поэтому здесь смысловая перестановка, нередкая у Маяковского и Вознесенского: механики отражаются как фрески. Но остается тот же смысл, что Джотто соответствует своей современности, как бы ремонтирует ее, как механик, тогда как настоящая ярость красок и впечатлений еще впереди. При этом цветовые решения Джотто не так важны в сравнении с той работой с пространством, которая и порождает совершенно новые композиционные ритмы. У Вознесенского мы окончательно возвращаемся к пониманию Джотто как негатива, наброска, чего-то механического, как механика письма, в сравнении с дальнейшей большой судьбой мотоциклистов. Если у Лазарева Дуччо наносит смертельный удар Византии, а Джотто ее добивает, то у Вознесенского уже сами мотоциклисты рискуют жизнью.

Таким образом, восприятие Джотто в русской поэзии менее всего эстетично и более всего социально. Джотто был воспринят, в соответствии с нормами культуры русского модерна, искавшей для чувства Италии письменную санкцию, как вариант письма, в тени воображения Данте. Но это понимание Джотто как наброска, негатива или письма, в противоположность дальнейшему поражающему воображению искусству, оказалось само ограничено: оно могло

поддерживаться в лирических искусствоведческих размышлениях Муратова и Бицилли, но там же и показало, что мало помогает искусствоведческой систематике. В поэзии Джотто так и не стал художником с собственным стилем, но зато сделался некоей воображаемой точкой, по Бицилли, геометрическим центром, который позволяет лучше сказать о судьбоносности цветовых решений, даже о роковом характере дальнейшего яркого итальянского воображения.

## Литература

- Аверинцев, С.С. (1997). Цветики милые братца Франциска»: Итальянский католицизм-русскими глазами. В *Православная община*. № 38. 97-105.
- Бицилли, П.М. (1996). *Место Ренессанса в истории культуры*. Санкт-Петербург: Мифрил.
- Лазарев, В.Н. (1986) *История византийской живописи*. Москва: Искусство.
- Леонова, Н.Е. (2010) Образ лилии в искусстве модерна и в поэзии И.Ф. Анненского. В *Вестник Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого*. № 56. 40-43.
- Марков, А.В. (2018). Прокрутка воображения назад. В *Новое литературное обозрение*. № 152. 281-286.
- Муратов, П.П. (2000). *Открытия древнего русского искусства*. В Муратов, П.П. *Ночные мысли*. Москва: Прогресс. 47-67.
- Назарова, О.А. (2018). «Полиптих-витрина» в итальянской живописи конца XIII – первой половины XIV века. В *Искусствознание*. № 1. 168-207.
- Парфёнова, Е.В. (2018). Влияние на художников Флоренции первой половины XIV в. современной им религиозной схоластической доктрины В *Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение*. № 31. 179-186.
- Флоренский, П.А. (2000). *Обратная перспектива*. В Флоренский, П.А. *Собрание сочинений*. В 4 т. Т. 3. Ч. 1. Москва: Мысль. 46-100.

## References

- Averintsev, S.S. (1997). Tsvetiki milye brattsa Frantsiska»: Ital'ianskii katolitsizm-russkimi glazami [Cute flowers of Brother Francis: Italian Catholicism through Russian eyes]. In *Pravoslavnaia obshchina [Orthodox community]*. No. 38. 97-105. (In Russian.)
- Bitsilli, P.M. (1996). *Mesto Renessansa v istorii kul'tury [Place of the Renaissance in the history of culture]*. Saint-Petersburg: Mifril. (In Russian.)
- Lazarev, V.N. (1986) *Istoriia vizantiiskoi zhivopisi [The history of Byzantine painting]*. Moscow: Iskusstvo. (In Russian.)
- Leonova, N.E. (2010) Obraz lilii v iskusstve moderna i v poezii I.F. Annenskogo [The image of a lily in the art of modernity and in the poetry of I.F. Annensky]. In

- Vestnik Novgorodskogo gosudarstvennogo universiteta im. Iaroslava Mudrogo* [Bulletin of Novgorod State University named after Yaroslav the Wise]. No. 56. 40-43. (In Russian.)
- Markov, A.V. (2018). Prokrutka voobrazheniia nazad [Scrolling imagination back]. In *Novoe literaturnoe obozrenie* [New literary review]. No. 152. 281-286. (In Russian.)
- Muratov, P.P. (2000). *Otkrytiia drevnego russkogo iskusstva* [Discoveries of ancient Russian art] In Muratov, P.P. *Nochnye mysli* [Night meditations]. Moscow: Progress. 47-67. (In Russian.)
- Nazarova, O. A. (2018). «Poliptikh-vitrina» v ital'ianskoi zhivopisi kontsa XIII — pervoi poloviny XIV veka [“Polyptych-showcase” in Italian painting of the late 13 – the first half of the 14 century]. In *Iskusstvoznanie* [Art history]. No. 1. 168-207. (In Russian.)
- Parfenova, E.V. (2018). Vliianie na khudozhnikov Florentsii pervoi poloviny XIV v. sovremennoi im religioznoi skholasticheskoi doktriny [Influence on the artists of Florence in the first half of the fourteenth century of contemporary religious scholastic doctrine]. In *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiia i iskusstvovedenie* [Bulletin of Tomsk State University. Culturology and art history]. No. 31. 179-186. (In Russian.)
- Florenskii, P.A. (2000). *Obratnaia perspektiva* [The Reverse Perspective]. In Florenskii, P.A. *Sobranie sochinenii* [Collected Works]. In 4 vols. Vol 3, part 1. Moscow: Mysl'. 46-100. (In Russian.)